

Andrzej Leśniak – historyk sztuki, adiunkt w Katedrze Kultury Współczesnej UJ. Zajmuje się relacjami historii sztuki i historii nauki oraz problemem odniesienia do historii w sztuce nowoczesnej i współczesnej. Autor książek *Topografie doświadczenia. Jacques Derrida i Maurice Blanchot* (2003) i *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (2010).

ANDRZEJ LEŚNIAK

GORĄCZKA ARCHIWUM W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Symptomy choroby i propozycja terapii

Gorączka archiwum jest czymś więcej niż tylko kolejnym zgrabnym określeniem odziedziczonym po ojcu dekonstrukcji i zastosowanym w kontekście artystycznym. Metaforyka medyczna narzuca się tu sama. Archiwalność, rozumiana jako skupienie na metodach pracy z materiałem historycznym uporządkowanym zgodnie z prawami obowiązującymi wcześniej na terenie wyspecjalizowanej instytucji archiwum, rozprzestrzeniła się w świecie sztuki ze sprawnością wirusa; stała się jednym z czytelnych kodów wystawienniczych, powszechnie eksploatowanym tematem prac i oczywistą inspiracją metodologiczną dla artystów i kuratorów. Archiwa są wszędzie: nie tylko bardziej powszechne, lecz także doskonale widoczne. W niedługim czasie przeszły drogę z zasłoniętych przed publicznością pomieszczeń muzealnego zaplecza do sal wystawowych i na pierwsze strony specjalistycznych czasopism. Witryna internetowa Muzeum

Warszawa
2011



Sztuki Nowoczesnej w Warszawie eksponuje „archiwum” jako jedną z głównych podstron. Znajdujący się tam opis działalności badawczej muzeum nie jest w najmniejszym nawet stopniu zaskakujący: czytamy o „dokumentacji działalności artystycznej oraz szerokiej prezentacji dokumentów i materiałów źródłowych”¹, a więc o uświęconej tradycją działalności podobnych placówek zajmujących się gromadzeniem zbiorów. Istotne jest tu samo wyeksponowanie działalności archiwalnej, wydobyć jej z tej sfery działalności muzeum, która była dotychczas zarezerwowana dla profesjonalistów.

Chciałbym pokazać, że ta tendencja – zgodnie z Derridiańskim określeniem – ma istotne negatywne konsekwencje związane z określonym modelem myślenia o archiwum, modelem wypracowanym na marginesach filozofii poststrukturalistycznych, stosowanym bezkrytycznie również dzisiaj. Moim celem nie jest jednak krytyka archiwalności jako takiej. Problemem nie jest archiwum samo w sobie, lecz raczej to, w jaki sposób archiwalność – pierwotnie kojarzona z pracą badawczą, z możliwością udokumentowania przeszłości i wytworzenia wiedzy przydatnej w przyszłości – jest wykorzystywana, jak funkcjonuje w ramach praktyk wystawienniczych, jaki model epistemologiczny jest zakładany przez artystów, kuratorów, a przede wszystkim historyków i krytyków sztuki, którzy – zanurzeni w masie dokumentów – stracili z oczu cel swojej pracy. Zgodnie z moją hipotezą, gorączka archiwum byłaby symptomem choroby, która dotknęła tych spośród współczesnych praktyk poła sztuki i sposobów ich odbioru, które skupiają się na sile doświadczenia wielkich ilości dokumentów, bezkresnych pomieszczeń i nieskończonych rzędów półek. Przekroczenie granic wyobraźni i fascynacja bezmiarem materiału bywa usprawiedliwieniem dla bezczynności w obliczu świadectw historycznych, biernością widza, zwiedzającego czy krytyka, i, w konsekwencji, dla nie do końca uświadomionej pochwały niewiedzy.

* * *

W jaki sposób usytuować w czasie zagadnienie archiwów w sztuce współczesnej? Z jednej strony, archiwum wydaje się efektywnym i efektownym odniesieniem w pracach artystów i historyków sztuki w epoce po „zwrocie historiograficznym”, datowanym mniej więcej na okolice przełomu wieków lub, z prerażającą dokładnością, na 11 września 2001 roku. Z drugiej strony, historia relacji archiwalnej jest ujmowana w daleko szerszej perspektywie, obejmującej okres od początku modernizmu aż do czasów współczesnych, całość formacji kulturowej traktującej archiwum jako jednostkę, która „dostarcza [...] terminów dyskursu”².

Relacja między tymi dwoma ujęciami na pierwszy rzut oka wydaje się nieskomplikowana. W pierwszym archiwum jest po prostu narzędziem, jednym z uprzywilejowanych sposobów mówienia o przeszłości, a zarazem poręcznym przedmiotem

1 Zob. <http://artmuseum.pl/archiwa.php?l=0> (18 sierpnia 2011).

2 H. Foster, *Archiwa sztuki nowoczesnej*, przeł. P. Polit, „Obieg” 2007 nr 1–2, s. 147.

zastępczym – zajmującym miejsce dzieła, emblematem wskazującym na to, że prezentująca je wystawa (albo instytucja) wpisuje się w rozpowszechnione tendencje kuratorskie. Jeśli na wystawie sztuki współczesnej mamy okazję oglądać archiwa, znaczy to zwykle, że kurator uznaje wagę konieczności określającej epokę po „zwrocie historiograficznym”, w której niekwestionowalnym obowiązkiem stało się spoglądanie w przeszłość.

Coraz częściej sztuka spogląda za siebie, jednocześnie na swą własną przeszłość (to teraz bardzo popularne i zyskowne podejście), i na przeszłość w ogóle. Rosnąca liczba współczesnych praktyk artystycznych polega nie tylko na opowiadaniu, ale też na opowiadaniu o historii. Nastawienie retrospektywne, historiograficzne – metodologiczny kompleks zawierający zdanie sprawy z historii, archiwum, dokument, akt wydobycia, upamiętnienie, sztukę rekonstrukcji i ponownego ożywienia, świadectwo – stało się jednocześnie uzasadnieniem („treścią”) i tonem („formą”) wybieraną przez artystów (a także krytyków i kuratorów) w różnym wieku i o różnym pochodzeniu³.

To retrospektywne nastawienie dobrze określa wielką liczbę współczesnych praktyk artystycznych, które – przynajmniej z pozoru – odwróciły się od terażniejszości i tym samym zmieniły status reprezentacji historii. Od połowy XIX wieku miały one status drugorzędny – marginalizowane w ramach modernizmu, pogardzane przez formalistyczną krytykę i historię sztuki. „Zwrot historiograficzny” stał się wygodnym narzędziem pojęciowym używanym do opisanego powrotu reprezentacji historii. W kanonicznym artykule Marka Godfrey’a *Artist as Historian* z 2007 roku figura artysty jako historyka, zdaniem autora, wszechobecna w sztuce współczesnej, ściśle powiązana jest z działalnością archiwalną, z badaniami archiwalnymi i tym, co Godfrey nazywa „archiwalną formą badań”⁴, czyli z praktyką polegającą na śledzeniu losów przedmiotów, dokumentów i ich wzajemnych relacji.

W drugim z przedstawionych ujęć chodzi o dużo bardziej ogólne rozumienie archiwalności: o analizę nowoczesnego sposobu konstruowania dyskursu i jego nieuchronne powiązanie z władzą. Wydawałoby się więc, że pomyłka jest tu niemożliwa, skoro w jednym przypadku chodzi o łatwo identyfikowalną tendencję w sztuce, reprezentowaną przez najbardziej znaczące postaci świata sztuki, od Gerharda Richtera po Thomasa Hirschhorna czy Tacitę Dean, a w drugim o ogólną analizę warunków możliwości mówienia, pamiętania i reifikacji. Jednak zgodnie z moją hipotezą ta tendencja artystyczna stała się hegemoniczna do tego stopnia, że zaczęła określać to, co można powiedzieć (zapamiętać) w polu sztuki. Tego rodzaju zmiana nie byłaby niczym zaskakującym; mogłaby zostać opisana w kategoriach ewolucji prądów artystycznych, przejściowej mody albo odwrotnie, twardej konieczności związanej ze zmianą kontekstu funkcjonowania sztuki. Ale nie wystąpiła ona samotnie: równoległe doszło do odwrócenia sensu relacji archi-

3 D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, „e-flux journal” # nr 4, 2009 nr 3, @ <http://www.e-flux.com/journal/view/51> (14 września 2010).

4 Zob. M. Godfrey, *Artist as Historian*, „October” 2007 nr 120, s. 142–143.



walnej jako warunku możliwości pamięci. Jak postaram się wykazać, archiwum stało się warunkiem możliwości niepamiętania, magicznym słowem kluczem, które nie gwarantuje już historycznego odniesienia, lecz utrudnia dostęp do wiedzy na temat przeszłości. Jeszcze do niedawna wierzyliśmy, że przywiązanie do badań archiwalnych (prowadzonych zarówno przez artystów, jak i przez historyków sztuki) zagwarantuje nam sukces w walce z kulturową amnezją, teraz jednak potrzebujemy mocniejszych gwarancji.

Jednym słowem, siła archiwum wyczerpuje się, a wiązane z nim doświadczenie wzniosłości generowanej przez wielkość i kompletność powoli traci moc przyciągania. Co jest przyczyną tego zjawiska? Jedną z możliwych odpowiedzi kryje się w podstawowym pojęciu organizującym myślenie o współczesnych kulturach pamięci: za amnezję odpowiedzialny jest „przemysł pamięci”, kojarzony głównie z obchodami rocznic wydarzeń czy pomnikomanią, a więc przede wszystkim z działaniami silnie zinstytucjonalizowanymi, często programowanymi przez instytucje państwowe, rzadziej przez podmioty globalnej gospodarki. Sztuka archiwalna (a przynajmniej znaczna jej część) stała się częścią „przemysłu pamięci”, niemal bezwiednie wpisała się w jego centrum, mimo wielokrotnie powtarzanych deklaracji o potrzebie krytyki czy o poszukiwaniu (w historii, w archiwum) alternatyw dla współczesności. Oczywiście nie chodzi mi tu – a przynajmniej nie tylko – o działalność artystów pracujących na zamówienie instytucji władzy, ale o bardziej ogólną tendencję, w której sztuka archiwalna przestaje być krytyczna wobec historii, gdyż zadowala się wytworzeniem wzniosłego doświadczenia nieskończonego, niemożliwego do opracowania archiwum.

W tym sensie coraz mniej aktualne okazuje się stwierdzenie Hala Fostera, który w sztuce archiwalnej widział możliwość stworzenia pamięci alternatywnych, kontr-pamięci: „Nawet jeśli sztuki archiwalnej nie można oddzielić od «przemysłu pamięci» przenikającego współczesną kulturę (pogrzeby, memoriały, pomniki), sugeruje ona, że ów przemysł na swój sposób jest winny zapomnienia i domaga się praktyki kontr-pamięci”⁵. W działalności opisywanych przez niego artystów można, oczywiście, znaleźć przykłady skutecznej aktywizacji pamięci alternatywnych; można się wręcz pokusić o skonstruowanie całej genealogii takich przedsięwzięć artystycznych, krytycznych i historycznych. Ich efektywność, jeszcze niedawno niekwestionowalna, powinna zostać podana w wątpliwość właśnie ze względu na niebezpieczne i nasilające się w ostatnich latach podobieństwo archiwalnych praktyk artystycznych i wydarzeń z obszaru „przemysłu pamięci”. Archiwa, będące jeszcze niedawno Ziemią Obiecaną artystów pełniących rolę badaczy i historyków usiłujących dotrzeć pod powierzchnię analizowanych źródeł, stały się jedną z wielu form pracy artystycznej wpisujących się doskonale w logikę spektaklu rządzącego światem sztuki. Może się to wydawać paradoksalne bądź po prostu nieprawdziwe – chodzi przecież o dokumenty, rezultaty mrówczej pracy wśród rzędów półek wypełnionych podobnymi do siebie teczkami. Jednak dzięki efek-

5 H. Foster, *An Archival Impulse*, „October” 2004 nr 110, przyp. s. 22.

towi skali archiwalność nabiera – dosłownie – innego wymiaru. Staje się publiczna i efektowna, a jej efektywność wynika z wielkości i masy przedstawianego zbioru artefaktów. Kłopotliwa jest tu zatem bliskość efektowności i efektywności – bywają one mylone, co sprawia, że potencjalnie cenne materiały sprowadzane są do roli elementów instalacji immersyjnej. Nawet jeśli kuratorzy stawiają sobie za zadanie skonstruowanie narracji na podstawie archiwum, dokonania wyborów, uzasadnienia swojej praktyki, ciężar „przemysłu pamięci” przeważa. Ślady ingerencji zostają zatarte, a widz – skonfrontowany z przeskalowanym pokazem – nie podąża za podpowiedziami autorów wystaw.

Aby lepiej wyjaśnić zadanie przeorientowania myślenia o archiwum i krytyki archiwalności, przywołam jedną z analiz autora monumentalnego opracowania poświęconego Aby’emu Warburgowi, Georges’a Didi-Hubermana. Istotną część jego książki *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg* poświęcona jest *Atlasowi Mnemosyne*, który bywa traktowany jako archiwum przez licznych krytyków sztuki. Tymczasem Didi-Huberman wydobywa na światło dzienne podstawową różnicę między archiwum (myślane jako wielka, nieogarnialna masa dokumentów) i atlasem.

[...] intensywna produkcja zbiorów była interpretowana za pomocą pojęcia archiwum zgodnie z pojęciowym schematem „postmoderny”, który zresztą często powołuje się na Atlas Mnemosyne. Tymczasem atlas obrazów dzieli od ekonomii archiwum kilka niezwykle istotnych różnic. Przypomnijmy, że Mnemosyne składa się z tysiąca obrazów, co stanowi liczbę niewielką, jeśli o tym pomyśleć w zestawieniu z archiwum – fototeką – którą Warburg i Saxl złożyli w ciągu dziesięcioleci w ramach Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Atlas dokonuje wyboru w tym momencie, w którym archiwum na długo swojego wyboru odmawia. Atlas celuje w argument i posługuje się metodą brutalnych cięć tam, gdzie archiwum odsuwa argument i zarzuca masę nie do ogarnięcia⁶.

Rozróżnienie Didi-Hubermana wpisuje się w tendencję, o której pisałem wcześniej. Gdybyśmy pozostawali w obrębie modelu poststrukturalistycznego, nie byłibyśmy w stanie zobaczyć różnicy między archiwum i atlasem, a możliwości pragmatycznego wykorzystania atlasu jako formy wiedzy byłyby poza naszym zasięgiem, jeśli nie poza naszymi ambicjami. Tutaj jasno nakreślonym celem staje się właśnie wiedza: w formie wizualnej, lecz opierająca się na argumentach. Atlas jest u Didi-Hubermana fenomenem upodmiotowionym, pełnoprawnym aktorem w sieci zależności determinujących wiedzę. Nie jest już wyłącznie heurystycznym narzędziem służącym do rozjaśniania relacji międzyobrazowych. Sam objaśnia i sam jest wiedzą – tworzoną dzięki archiwum, na ich podstawie, ale także wbrew nim, na drodze wyborów, montażu i zestawień kreujących zależności między płaszczyznami wizualnymi.

6 G. Didi-Huberman, *Mnemosyne albo niewyczerpane*, przeł. A. Turczyn, niepublikowany tekst wykładu wygłoszonego 20 czerwca 2011 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie.



Krótko mówiąc, atlas daje nam przegląd nieciągłości, ekspozycję różnic, podczas gdy archiwum zatapia je w objętości tomu nie do upublicznienia, w nieprzerwanej masie swojej zwartej wielokrotności. Atlas przedstawia nam t a b l i c e z oznaczeniem kierunków, podczas gdy archiwum zmusza nas przede wszystkim do błędzenia wśród swoich p u d e ł e k. Atlas pozwala nam zobaczyć wytyczoną drogę przetrwania w interwale obrazów, podczas gdy archiwum nie ustanowiło jeszcze takich interwałów w swoich przepastnych tomach, stosach czy plikach. Oczywiście nie byłoby atlasu bez archiwum, które go poprzedza: w tym sensie atlas daje możliwość „stania-się-widzialnym” i „stania-się-wiadomym” archiwum. Wyciąga z niego to, co pod kątem antropologicznym rzuca się w oczy, aż do ustanowienia wprzód p a t o s u, który Foucault w przywołanym wyżej fragmencie odnosi do koniecznego udramatyzowania wiedzy i w związku z tym do z a j ę c i a określonej p o z y c j i w kwestii pamięci, genealogii i archeologii⁷.

Inną odpowiedź na pytanie o przyczyny wyczerpania archiwum znajdujemy w przesunięciach w ramach modeli organizujących współczesną przestrzeń dyskursywną i artystyczną. Zgodnie z tezami Jana Verwoerta pojawienie się pojęcia archiwum w dyskursie o sztuce (i równocześnie w praktykach artystycznych) na szeroką skalę wynikało w prostej linii z krytyki podmiotu w różnych jej odmianach. Kiedy w końcu lat osiemdziesiątych słaba podmiotowość stała się obowiązującym motywem dyskursów teoretycznych w poststrukturalistycznej humanistyce, wzniosłe doświadczenie archiwum stało się niezwykle poręczne. Wyobrażenie bezmierności i nieskończoności doskonale komponowało się ze słabością tego, kto mierzył się z rzędami półek mieszczących stopy dokumentów: „Kiedy wchodzisz do tradycyjnej, wielkiej biblioteki, przygniata cię wzniosłe uczucie spotkania z historią w jej totalności. Totalności domagającej się ujęcia, ale wymykającej się wysiłkom jednostki; całe życie nie wystarczy, by zbadać wszystkie dokumenty”⁸. Podobnych opisów znaleźć można bardzo wiele; nie tylko w pismach krytycznych i teoretycznych, w esejach historycznych, lecz także w esejach artystów pracujących nad zbiorami dokumentalnymi.

Sytuacja zmieniła się wraz z wyczerpaniem paradygmatów poststrukturalistycznych. Jedną z podstawowych konsekwencji tego zjawiska, które zdążyło już bardzo wyraźnie odcisnąć piętno w humanistyce, jest ponowne zadanie pytania o podmiot, lecz w innej formie. Odtąd dotyczy ono nowych form podmiotowości pojawiających się w centrum istotnych problemów współczesności: migracji, relacji między naturą, człowieczeństwem i technologią, globalnej przemocy. Poststrukturalistyczne tezy wciąż pojawiają się w obiegu zwykle w połączeniu z innymi kliszami myślowymi poznawczego relatywizmu, ale ich moc heurystyczna dawno zniknęła. Coraz bardziej oczywiste jest, że ciągłe powtarzanie gestu kategorycznej krytyki podmiotowości ma więcej wspólnego z utrwalonym w pisarskiej praktyce nawykiem niż z refleksją mogącą rościć sobie prawo wyjaśnienia jakiegokolwiek

7 Tamże.

8 J. Verwoert, *Research and Display: Transformations of the Documentary Practice in Recent Art*, [w:] *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, red. M. Lind, H. Steyerl, Sternberg Press and the Center for Curatorial Studies, Bard College, Berlin 2008, s. 191.

problemu⁹. Potrzebne jest nowe podejście do kwestii podmiotu; pisała już o tym przekonująco m.in. Ewa Domańska, analizując perspektywy humanistyki w obliczu tzw. zwrotu performatywnego:

Cóż jednak znaczy ów ruch do przodu i gdzie właściwie jest ów przód? Wyobraźmy sobie humanistykę jako morze i nas samych spoglądających na taflę wody i horyzont. Na morzu widać boje, które stanowią pewne ruchome punkty odniesienia dla badań humanistycznych (ruchome, bo pozostają w różnej odległości od obserwatora i często zamieniają się miejscami). Wyobraźmy sobie także, że owe boje przedstawiają ważne i charakterystyczne dla współczesnego świata figuracje podmiotowości, do których należą: cyborg, klon, rzecz w swojej podmiotowości, zwierzę, mutant (jednostka ludzka czy zwierzęca genetycznie zmanipulowana), terrorysta (zwłaszcza muzułmańska samobójczyni); zniknięty (desaparecido), przedstawiciele różnego rodzaju mniejszości (zwłaszcza queer, transseksualista, lecz także ludzie o różnym pochodzeniu etnicznym oraz niepełnosprawni)¹⁰.

Wraz z kryzysem dyskursów poststrukturalistycznych eksponujących śmierć, fragmentaryzację czy zniknięcie podmiotu, doświadczenie archiwum w tym kształcie, o którym wspomina Verwoert, stało się niepotrzebne. Uzasadnienie tego stanu rzeczy jest następujące: o ile doświadczenie nieskończonego archiwum doskonale podkreślało słabość rozczłonkowanego podmiotu, o tyle jest ono bezużyteczne, gdy jego zasoby mają być wykorzystane do tego, by badać i opisywać nowe wcieleńia podmiotu, stanowiące wyzwania dla współczesnej humanistyki. Potrzebujemy więc alternatywy: innego sposobu myślenia o archiwum bądź jego nowej formy, ukształtowanej już nie po to, by wytwarzać doświadczenie wzniosłości przekraczające horyzonty wyobraźni, ale po to, by pojawiła się możliwość pragmatycznego (czyli także, między innymi, heurystycznego, epistemicznie skutecznego) wykorzystania jego realnych zasobów.

Jak rozwiązać problem archiwum w sztuce współczesnej? W jaki sposób można pomyśleć (i zaprogramować) alternatywne podejście do tej kwestii? Krytyka uwikłania artystycznej archiwalności w „przemysł pamięci” wydaje się absolutnie konieczna, ale nie powinna ona przesłaniać podstawowych zadań stojących przed archiwami. Innymi słowy, krytyce powinny podlegać artystyczne praktyki archiwalne związane trwale z „przemysłem pamięci”, działające zgodnie z logiką spektaklu i wymogiem wytwarzania doświadczenia wzniosłości, a więc te, w ramach których sama praca nad pamięcią przesłaniana jest przez zewnętrzne cele, wynikające ze sposobu funkcjonowania sztuki współczesnej jako instytucji. Pozytywny program

9 Zob. A. Leśniak, *Współczesne studia nad kulturą wizualną: poststrukturalistyczne klisze i krytyka anachroniczna*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010 nr 2(8). Artykuł dotyczy w części problemu przejścia pomiędzy okresem dominacji poststrukturalistycznego modelu myślenia i pisania a jego koniecznymi współczesnymi alternatywami. W badaniach nad archiwami mamy do czynienia z podobnym procesem: odwrotem od poststrukturalizmu w poszukiwaniu bardziej pragmatycznych (i poznawczo efektywnych) sposobów myślenia.

10 E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007 nr 5, s. 54. Autorka dokładnie wylicza wyzwania stojące przed humanistyką i uniemożliwiające jej trwanie w stanie nieświadomości wobec problemów globalnych.



badań archiwalnych na tym obszarze musiałby uwzględniać tak sformułowaną, problematyczną sytuację archiwum.

Zgodnie z sugestią Didi-Hubermana, musimy zwrócić uwagę na epistemiczną nieefektywność działań archiwalnych, zarówno artystycznych, jak i tych należących do repertuaru historii sztuki. Ta propozycja zakłada krytyczną pracę nad materiałami archiwalnymi: choć archiwum jest koniecznym punktem wyjścia, warunkiem możliwości historii, potrzebna jest analiza oparta na narzędziach porządkujących przytłaczające masy dokumentów. Mają one być formami wiedzy; podobnie jak w przypadku warburgiańskiego atlasu, który pozwala na odczytanie ucieleśnień patosu pojawiających się w kulturze europejskiej, o ich istotności stanowi produktywność, wprowadzanie różnic i opisywanie tworzących się tożsamości, dokonywanie cięć pozwalających na rozpoznanie zależności międzyobrazowych. Położenie nacisku na formy wiedzy byłoby możliwą terapią w obliczu gorączki archiwum; jest to droga najbardziej oczywista, narzucająca się, wielokrotnie przebyta w historii sztuki, ale i w innych dyscyplinach, choćby w historii nauki. Analiza *Atlasu Mnemosyne* w pismach Didi-Hubermana powinna zostać zestawiona na przykład z równie wymowną propozycją Lorraine Daston i Petera Galisona, historyków nauki zajmujących się obiektywnością w osiemnasto-, dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych praktykach badawczych. Ich badania archiwalne również skupiają się na formach wiedzy; punktem wyjścia są atlasy, które, w odróżnieniu od innych dokumentów pracy naukowej, pozwalają na wyodrębnienie zmieniających się ideałów obiektywności. Wybór atlasu jest zatem wyborem strategicznym, dokonany ze względu na cel, którym jest wiedza dotycząca znaczenia praktyk naukowych i roli, jaką pełnią narzędzia porządkujące materiał archiwalny¹¹. Ogólnie rzecz ujmując, sposobem na wyjście z impasu może być, moim zdaniem, strategia, w której archiwalne praktyki artystyczne i towarzyszące im pisma krytyczne nie będą już celebrować doświadczenia wzniosłości, lecz zostaną odniesione do wyzwań stojących przed humanistyką. Innymi słowy, byłyby one czytelną formą myślenia o podstawowych problemach współczesnego świata, a sama archiwalność zostałaby podporządkowana konkretnym celom badawczym.

THE ARCHIVE FEVER IN CONTEMPORARY ART.

SYMPTOMS OF A DISEASE AND A PROPOSITION OF A CURE

In the recent years the archive had become an exquisitely popular form of artistic, curatorial and critical activity. According to the author's argument the poststructuralist model of the archival practice producing the sublime experience, which celebrates weak subjectivity, should once and for all be replaced by a pragmatic model. Only in the framework of the latter there shall emerge a possibility for rethinking the archive in the field of art in relation to the tasks faced by contemporary humanities.

11 Zob. L. Daston, P. Galison, *The Image of Objectivity*, „Representations” 1992 nr 40, s. 81–128, oraz tychże, *Objectivity*, Zone Books, Boston 2007.